

Préface

**PETIT
ÉCRAN
ET GRANDS
CERVEAUX**

Laetitia Dumont-Lewi

**PETIT
ÉCRAN
ET GRANDS
CERVEAUX**

Laetitia Dumont-Lewi

**«Il n'y a pas de grands et de petits écrans,
il y a de grands et de petits cerveaux.»**

- Carmelo Bene -

Carmelo Bene s'est fait connaître en France par le cinéma : en 1969, la Quinzaine des réalisateurs programme ses longs-métrages *Capricci* et *Notre-Dame-des-Turcs*, suivis en 1970 par *Don Giovanni*, puis en 1973 par les courts-métrages *Ermitage* et *Le Ventriloque*, tandis que la même année voit *Un Hamlet de moins* en sélection officielle du Festival de Cannes. Le 7^e art ne correspond pourtant qu'à une brève période de la carrière de l'acteur-auteur, entre 1967 et 1973. De l'autre côté des Alpes, c'est avant tout comme homme de théâtre qu'il s'est fait connaître depuis la fin des années 1950, comme le représentant d'une avant-garde scandaleuse¹ qui prend forme dans les milieux *underground* romains. Une fois la parenthèse cinématographique refermée, Bene retrouve les planches mais ne se coupe pas pour autant des écrans. Si son œuvre déserte désormais les salles de cinéma, il entame une collaboration avec la Rai (Radio-télévision italienne) qui se prolonge jusqu'à la fin de sa vie. Ses rapports avec l'institution audiovisuelle avaient pourtant mal

¹ Carmelo Bene est bien souvent le premier exemple développé par les ouvrages historiques sur l'avant-garde théâtrale italienne. Cf. Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, Turin, Einaudi, 1977, p. 69-131; Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Rome, Bompiani, 1987, p. 154-156; Gabriella Giannachi et Nick Kaye, *Staging the Post-Avant-Garde. Italian Experimental Performance after 1970*, Bern, Peter Lang, 2002, p. 19-21.

commencé : pressenti pour réaliser une série adaptée de *Don Quichotte*, il voit son projet – qui prévoyait Eduardo De Filippo dans le rôle-titre et des décors de Dalí – finalement refusé². Et avant de se confronter matériellement aux studios télévisés, Bene ne fait pas de véritable distinction entre réalisation pour le cinéma et le petit écran : il perçoit la Rai comme une entité qui produit films et téléfilms dans une même perspective dont il condamne l'absence d'audace esthétique. Cependant, les projets portés à partir de 1974 lui permettront de réaliser une quinzaine de films pour la Rai, tandis qu'il multipliera, dans les années 1990, les interventions dans différentes émissions, y compris sur des chaînes privées. Il devient alors, en tant qu'invité-acteur-performer, un personnage connu pour ses apparitions, notamment dans le *talk-show* grand public *Maurizio Costanzo Show* (Canale 5, 1990, 1994, 1995), et dans les quatre épisodes de discours théorique *Quattro momenti su tutto il nulla* (*Quatre moments sur tout le néant*, Rai, 2001).

L'ART DE LA TÉLÉVISION

Les entretiens réunis dans ce volume ont été publiés en 1978, au moment de la diffusion télévisée d'*Amleto* (*Hamlet*), réalisé quatre ans plus tôt. La première œuvre télévisuelle de l'acteur-auteur, *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi* (*Quatre façons différentes de mourir en vers*), récital de poèmes de Blok, Maïakovski, Essénine et Pasternak, tournée elle aussi en 1974, avait été diffusée en deux parties en octobre 1977. La Rai est alors dans une phase d'ouverture créative, liée aux nouveautés techniques, mais surtout à l'évolution de sa gestion administrative. En 1975 a lieu en effet une importante réforme qui prévoit la création d'une troisième chaîne publique (laquelle verra le jour en 1979) et surtout réorganise profondément le contrôle politique de la télévision nationale. Depuis la création de la télévision italienne (1954), le contrôle de la Rai était assuré par le gouvernement, c'est-à-dire dans les faits par la démocratie chrétienne. La nouvelle loi, tout en confirmant le monopole de l'État sur les ondes nationales, fait passer le contrôle au Parlement afin de garantir une ouverture démocratique de la gestion des programmes.

² Cf. Carmelo Bene, *L'orecchio mancante*, Milan, Feltrinelli, 1970, p.131-132 ; Carmelo Bene, Gianfranco Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milan, Bompiani, 1998, p.299-300.

Le pluralisme qui en résulte se concrétise dans ce qu'on a appelé la «parcellisation» (*lottizzazione*) politique, c'est-à-dire la répartition des chaînes publiques nationales en fonction des résultats électoraux, à savoir à l'époque: Rete 1 à la démocratie chrétienne, Rete 2 au parti socialiste, Rete 3 au parti communiste. Les responsables de la deuxième chaîne, dans un souci de se démarquer de la première, n'hésitent pas à faire appel à des personnalités artistiques à même de renouveler l'esthétique télévisuelle. En réalité, cette phase d'expérimentation, qui fait la part belle aux créations issues de gens de théâtre, a débuté dès avant la réforme: outre Carmelo Bene, plusieurs metteurs en scène et chefs de troupe sont invités à réaliser des œuvres pour la télévision, en lien direct ou lointain avec leur activité théâtrale. Les exemples les plus frappants sont ceux de Carlo Quartucci (né en 1938) et de Luca Ronconi (1933-2015).

Il s'agit, pour la direction des programmes télévisés, de remplir l'une de ses missions, consistant dans la diffusion – par le biais d'adaptations, en italien *sceneggiati* – de grands textes de la littérature mondiale. Dans les cas de Quartucci, Ronconi et Bene, ces dramatiques s'éloignent pourtant considérablement des canons télévisés de l'époque, que Bene appelle *scemeggiati*, c'est-à-dire non pas «adaptations scénarisées» mais «crétinisations». Alors que les cinéastes qui se sont vu confier des missions similaires ont pu considérer leurs réalisations pour la télévision comme un travail cinématographique à budget plus limité³, les gens de théâtre semblent l'avoir investi avec leur sensibilité théâtrale, mais surtout avec une volonté d'exploiter à fond les possibilités techniques offertes par la vidéo, d'en tester les limites. Pour reprendre la distinction effectuée par Maurizio Grande, ces metteurs en scène ne font pas du «théâtre *vu par* la télévision», «partielle *recomposition* du spectacle d'origine en fonction de l'optique et des moyens du dispositif audiovisuel», mais du «théâtre *pour* la télévision», «réinvention globale des textes et des codes dramatiques»: «il s'agit de *penser théâtralement une œuvre vidéo*, plutôt que penser le théâtre en fonction d'une optique spécifiquement télévisuelle»⁴.

³ C'est le cas notamment de Marco Bellocchio, qui a réalisé pour la Rai une adaptation de *La Mouette* de Tchekhov [1978] et d'*Henri IV* de Pirandello [1991]. Cf. son témoignage in Giorgio Tabanelli, *Il teatro in televisione*, vol. II, Rome, Rai Eri, 2003, p.180-206.

⁴ Maurizio Grande, «Il teatro verticale» [1994], in Franco Prono (éd.), *Il teatro in televisione*, Rome, D. Audino, 2011, p.155-156.

THÉÂTRALITÉ DU PETIT ÉCRAN

L'esthétique des spectacles de Bene, Quartucci et Ronconi ne peut être regroupée sous une seule étiquette, mais ils proposent tous les trois une remise en question des représentations traditionnelles. Chez Quartucci, il s'agit, après avoir monté des textes récents et encore peu connus en Italie (Beckett, Tardieu), de repenser le concept de « pièce de théâtre ». Avec la création collective *Zip-lap-lip-vap-mam-crep-scap-plip-trip-scrap e la grande mam alle prese con la società contemporanea* (*Zip-lap-lip-vap-mam-crep-scap-plip-trip-scrap et la grande mam aux prises avec la société contemporaine*, 1965), qui secoue le genre théâtral au point d'essayer un refus d'enregistrement auprès de la Société des auteurs, il se fait connaître comme l'un des représentants principaux d'un théâtre qui se revendique comme avant-gardiste⁵. Pour Luca Ronconi, le classement dans les rangs du « Nouveau Théâtre » ne se fait pas au début de sa carrière de metteur en scène, mais en 1969, avec *Orlando furioso* (*Roland furieux*), spectacle tiré du chef-d'œuvre de l'Arioste. Le bouleversement du rapport à l'espace induit une nouvelle manière de concevoir l'attention des spectateurs et la singularité de leur rapport au spectacle : celui-ci est joué dans des lieux non théâtraux, avec des spectateurs debout qui se déplacent, tandis que les scènes, jouées parfois à plusieurs endroits de façon concomitante, ont pour supports des praticables montés sur roulettes qui se déplacent dans la foule. Quant à Bene, perçu comme provocateur et scandaleux, il fait de la scène le lieu de la remise en question du langage même⁶. Il en vient ainsi à revendiquer « ôter de scène » plutôt que mettre en scène – ce qui permet de s'affranchir de la *messa in scena*, à la fois « mise en scène » et « messe en scène »⁷.

⁵ Cf. Carlo Quartucci, Giuliano Scabia, « Per un'avanguardia italiana », *Sipario* n° 235, 1965, p. 11-12. Son nom suit celui de Bene dans les chapitres d'histoire du théâtre sur l'avant-garde des années 1960.

⁶ Cf. Antonio Mosca, « La machine énonciative et sa critique. Là où le langage fait ce qu'il peut », in *D'après Carmelo Bene. Revue d'histoire du théâtre* n° 263, janv.-sept. 2014-3, p. 381-395.

⁷ Cf. Carmelo Bene, « Autographie d'un portrait », in *Notre-Dame-des-Turcs*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, P.O.L, 2003, p. 229.

Pour des artistes qui, au théâtre, tentent de subvertir le rapport à l'image, la relation entre scène et salle et le principe même de la communication, les contraintes de la télévision peuvent sembler extrêmement restrictives. Les propositions sont obligées de s'insérer dans les programmes des commanditaires. Du point de vue de l'espace, la vidéo permet éventuellement de déplacer la caméra et de filmer un vaste espace, mais ne remet pas en question les conditions et le format de réception, à savoir le cadre d'un petit écran plus difficile à briser qu'un cadre de scène. Concernant la remise en question de l'idée de communication, il s'agit d'une tâche d'autant plus paradoxale qu'on la met en œuvre par le biais de ce qui est avant tout perçu comme un « moyen de communication ».

« Penser théâtralement » la télévision, c'est surtout proposer un rapport au réel inhabituel sur les ondes. Le théâtre induit un dédoublement du rapport au réel : la matérialité des acteurs, de la scène, des objets que les spectateurs ont sous les yeux, empêche une complète adhésion à l'illusion qu'on a affaire à une autre réalité, celle de la fiction. Le cinéma permet une plus forte adhésion à cette illusion réaliste, puisque l'objet en lui-même est de toute façon entièrement dématérialisé⁸. Bien qu'il y ait une porosité entre cinéma et télévision, que certaines techniques leurs soient communes et que la diffusion des films sur le petit écran soit l'un de leurs modes de diffusion et de réception, le rapport au réel dans les émissions conçues expressément pour la télévision ne peut être entièrement calqué sur celui du cinéma. En effet, même s'il a pu dans le passé accueillir les actualités, le cinéma est un médium reconnu avant tout comme celui de la fiction, tandis que la télévision est au contraire le lieu où alternent moments dévolus à la fiction et moments consacrés au réel. L'œil théâtral de Bene, Quartucci ou Ronconi les porte non pas à faire référence au réel de représentations théâtrales lointaines, comme dans les captations de spectacles, mais à travailler sur la matérialité de l'image.

⁸ Cf. André Bazin, « Théâtre et cinéma » [1951], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p.129-178 ; Christian Metz, « À propos de l'impression de réalité au cinéma » [1965], in *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1978, t. I, p.13-24.